

استشراق الحكاية :

ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية

سعد البازعى

(١٨٣٩)، عنوانها (أفضل المختارات من أسرار الليالى العربية) نجد تعبيراً عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير في موطنه الأصلي : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية ؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوي ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضیعة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالى العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الودع الغربي بشهرزاد وحكاياتها في الفنون والآداب الغربية من مقطوعة « شهرزاد » الموسيقية لرمسكى كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالى العربية » إلى رواية جون بارت القصيرة (دنيازاديا) وهى نموذج حديث للحكاية الإطارية تروىها أخت شهرزاد الصغرى .^(٢)

إن احتفاء الغرب بـ (ألف ليلة وليلة) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التى نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات

صدرت العام الماضى، (١٩٩١)، للروائى الأمريكى جون بارت - وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين - رواية عنوانها (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار)^(١) ولن يحتاج القارئ للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائى نفسه : شهرزاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن (ألف ليلة وليلة) بما هى حضور أساسى فى عمل روائى طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسى لـ (ألف ليلة وليلة) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارت ومتابعيه فى الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول فى ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية فى أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيسياً لتقنية القص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالى العربية - كما تسمى أحياناً - فى الآداب الغربية عموماً منذ أن احتضنتها أوربا فى مطلع القرن الثامن عشر وتعهدها بالرعاية والانتشار .

فى مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين

سوء الفهم والتناول ينطوي ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقي موقف ثقافي متعال ، إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد في هذا المقال عدد من الأمثلة أحسبه كافياً لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبية المشار إليهما ، مثلما سترد أمثلة من التوظيف الفني البحث لـ (ألف ليلة وليلة) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سنلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث في الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضي بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملاً تحليلياً مجرداً ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخي النظري السريع فهي أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص في أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف إليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها^(٦) .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبى فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطرابه للدخول باستمرار فى علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلاى الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وستأتى النماذج المتأمله هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة فى تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى المتمثل بالدرجة الأولى بـ (ألف ليلة) لتؤكد ما أذهب إليه . فسيتضح أننا فى الأعمال المطروجة إزاء خطاب غربى استشراقى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الآداب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذى دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبساً بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوروبية . ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافى وثقافى وإنسانى اسمه

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمى « Pseudo- Oriental tale » أو ما يمكن أن نسميه بدقة أكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسى جالان لـ (ألف ليلة وليلة) فى مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وساوى وتوم مور وتيوفيل جوتيه وإدجار آلن بو وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية فى القرون الثلاثة الأخيرة^(٣) .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم تزل ألف ليلة وليلة تنعم بها فى الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هى أن تلك القصص العربية - الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهر القلماوى ، « لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية »^(٤) . صحيح أن (ألف ليلة) قدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالخيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة فى الغرب لم تكن دائماً خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فلإى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخلق بالمحاكاة اشتبكت (ألف ليلة) فى الذهن الغربى اشتباكاً نصوبياً يمكن ولادتها على نحو اتحد من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغرائبية غالباً . أو بتعبير آخر ، أصبحت (ألف ليلة وليلة) بعفاريتهما وسحرهما وإباحتهما مفتاحاً رئيساً لمعرفة الشرق فى الذهن الغربى^(٥) . وإذا كان فى تلك القصص ما يصف فعلاً جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية فى الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبداً إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين فى توظيفاتهم المختلفة .

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى فى أن توظيف (ألف ليلة) يعكس أحيانا موقفاً من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ؛ فإن

كبير بشروط الخطاب الاستشراقي ، فإن ذلك لم يعن خلوده من القيم الخيالية والإبداعية أوحى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطاباً كالأستشراق الأدبي لا يتضمن بالضرورة نوعاً من العداوة أو تدنيّاً في مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعي لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه في ذلك شأن ما قد يحدث لأي خطاب في أية ثقافة أخرى .

الشرق يمثل في الأعمال الأدبية بوصفه نقيضاً أو ظلاً للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة إليه ، لكن دون اتحاد معه . فالمسافة قائمة دائماً بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالباً ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب في النادر ، كشخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائماً كشهرزاد .

لقد قمت في مشروع سابق بدراسة تشكلات هذا الخطاب في الأدب الأنجلو-أمريكي في القرن التاسع عشر متتبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوروبية^(٧) . وأحسب أنني في هذا المقال أقف على نماذج أخرى في الأدب الأمريكي مرتبطة في مجملها بالسياق العام للأستشراق الأدبي الأوربي وتحفر في الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص في التكوين الأمريكي على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شعبان في دراسة لـ (جذور الاستشراق في أمريكا) إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعباً مختاراً وأمريكا بوصفها أرض الميعاد » شكلت أساس الاستشراق الأمريكي الذي استمد بناءه الكلي من الوعي الأمريكي بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامي ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ (الليالي العربية) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقاً من طبيعة هذه العوامل المؤثرة في التعليم والنمو الثقافي الأمريكي ، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا في معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤيا صهيون أو حلم بغداد »^(٨) .

في الجانب الأكبر من النماذج القصصية التي تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤيا صهيون وقد اتخذت هذه الرؤيا أبعاداً أكثر دنيوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد في رؤية الأمريكيين الأوائل إلى أرض التفوق الحضاري والخلافة البشرية ، التي تحول الكاتب الأمريكي نوعاً من التعامل الحر والفوق مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكي . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكوماً إلى حد

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبي الأمريكي على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه في الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكي وخارجه . إدجار آلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب في الولايات المتحدة ، وتوظيفهم لـ (ألف ليلة وليلة) يكتسب الكثير من أهميته ودلالاته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقاً . وتوضيح هذه الجوانب ضروري في هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية في بعض النماذج قياساً إلى البعض الآخر ، أو قياساً إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

- ١ -

القصة التي نشرها إدجار آلن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهرزاد الثانية بعد ألف) توضح الكثير مما أشير إليه^(٩) . فهي من ناحية حكاية استشراقية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها (ألف ليلة وليلة) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصصية ، وهي من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقي في كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنساني وجغرافي وبما هو موروث . المشكلة التي يواجهها المحلل لمثل هذا النص هي طابعه الفكاهي الساخر الذي يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهي نفسه . فسيوضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التي سقت الإشارة

لكن هذه البديهية لا تنطبق على النص الذي أماننا ، لسبب بسيط هو مسعى مؤلفه إلى التوثيق وتوخية الدقة في المعلومات الكثيرة المدونة في هوامشه تعليقا على ما يراه السندباد في رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا في رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس في التربة ، وإنما في الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى .. » (ص ٥٠٩) (١٢) .

ويأتى التعليق في الهامش ليذكر أولا الاسم العلمى اللاتينى للنبته الأولى « إبيدينيرون فلو إيريس » ، من عائلة أوركيديوثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة في هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بعنوان «سلسلة من المحاضرات» لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطرافة في أن « بو » كان قد هجا الرجل الذى كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أى « بو » ، لم يتردد في استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذى عرفه قراء المجلات الشعبية في ذلك العصر (ص ٥٠٢) . « ومع أن شهرزاد تدفع حياتها ثمنا للحكاية ، فإن كل ما في الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أى مشجع للتقدم » (ص ٥٠٢) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحيانا أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكى إلى إطار قصصى تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافى المغاير كشخصية شهریار الشرقى المسلم الذى يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافى المثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يهيم « بو »

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقى . فإحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجا من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقى متكئا على التصورات الغربية عنه ، ومتسقا في ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقى المشار إليه هنا لا يقتصر على (ألف ليلة وليلة) ، وإنما يتضمن أيضا القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهریار نصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . وتأتى اللغة العربية في ردود فعل شهریار التعجبية إزاء ما يسمع ، وهى في الغالب عبارة عن مهممات لا معنى لها ، لكن « بو » يعلق - للفكاهة كما هو واضح - قائلا إنها كانت عربية دون شك مستبقا بذلك ما نسمع حاليا في بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخصوس العربية تهمهم كلاما لا معنى له ويقدم بوصفه عربيا (١٣) .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » في منعطف أساسى من حكايته ، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التى تصدر الحكاية على نحو يوحى بأن النسيج القصصى جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هى « الحقيقة أغرب من الخيال » التى يتضح تدريجيا أنها تصف رد فعل شهریار نحو ما يسمع (وليس رد فعل قراء « بو » ممن يألّفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة) . غير أن شهریار الذى لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمئة قرن . ويوثق « بو » اقتباسه في الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » - أى من ترجمة جورج سيل لمعانى القرآن التى ظهرت لأول مرة في عام ١٧٣٤ في إنجلترا . والالاف للنظر هنا ليس الخطأ في الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهریار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية (ص ٥١٠) (١٤) .

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعى أن لا يطالب عمل أدب بالدقة أو حتى بالصحة في إيراد المعلومات أو نسبتها .

والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسبابا عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التي وجدها ، ووجدها غيره ، في تناول الموروث الشرقي الإسلامي ، بشكل يتعذر عادة في تناول الموروث الغربي المسيحي . وما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أي قبل صدور حكاية « بو » بأربعة أعوام فقط ، في معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجا للبطل بوصفه نبيا : « لقد اخترنا محمدا ليس لأنه أرفع الأنبياء شأنًا ، ولكن لأنه نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »^(١٨) . وفي هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشراقي ، الذي من قواعده أيضا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفي والإبداعي واستمداد مشروعيته من ذاته أي من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار الن بو عند بيكفورد ومور وبايرن وسوذي نماذج يمكن احتذاؤها في توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت في (ألف ليلة وليلة) قبل أي عمل آخر . وجد الإمكانات الإبداعية لتحويل الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالي بما يمكن اعتباره معادلا فنيا واقعيًا - وغربيا بالطبع - للشرق العربي الإسلامي . كتب بيكفورد إلى صديقه سامويل هينلي الذي ترجم (فاتك) من الفرنسية التي ظهرت بها أساسا والذي أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التي أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلي لقصر الخليفة ... » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالمناسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد (ألف ليلة وليلة) دون شك ، التي يشير في مكان آخر إلى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أنني لم أعد قادرا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »^(١٩) .

يقول أحد محرري أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكي لم يقرأ ألف ليلة وليلة^(٢٠) ، ويستند في ذلك إلى عنوان حكايته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكأن « بو » ظن أن في الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسي تيوفيل جوتييه والأمريكي

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلا مصدر الخرافة أم لا . فمن الذي سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليم بيكفورد (فاتك) أو (الوائق) التي نشرت بوصفها « حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتي تحكي قصة عن الخليفة العباسي الواثق بالله وسعيه الجنوني لامتلاك القوة والخلود ، في إطار غرائبي مألوف في القصص القوطي Gothic . فسيجد أولئك القراء في قصة بيكفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التي تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامي إزاء تلك العلوم « التي يكرهها المسلمون الطيبون كراهية شديدة »^(٢١) .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالا آخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكي نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقي . ففي قصيدة مطولة للشاعر والقصاص الإنجليزي الرومانتيكي توم مور عنوانها « عشق الملائكة » (١٨٢٢) نجد وصفاً للكيفية التي وقع بها ثلاثة من الملائكة في العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبي لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين^(٢٢) . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » في مطلع حياته الإبداعية^(٢٣) .

في قصيدة « إسرافيل » التي توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامي^(٢٤) ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهادا آخر بالقرآن استقاه « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطئ^(٢٥) . ففي مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة إلى أن الملك إسرافيل أجمل المخلوقات صوتا ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفا رومانتيكيا يجعل من شرايين قلب إسرافيل عودا . والواضح في كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكي لا يرى فرقا بين الأساطير

إن مقارنة سريعة بين حكاية « بو » والحكاية التى نشرها الفرنسى جوتييه عام ١٨٤٢ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشرافية عند الكاتب الأمريكى . ففي حكاية جوتييه نجد راويا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا فى منزله بفرنسا ، وإذ بفستانين تدخلان عليه إحدهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهریار بعد أن انتهت الليالى واستنفذت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوى - المؤلف حكاية تشبه تلك التى نجدها فى ألف ليلة عن شاب مصرى يقع فى العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفى النهاية يقول الراوى إنه لا يعرف عن مصر شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهریار لم يقتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة (٢٢) .

إننا فى حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسيج روائى يلتحم فيه المضمون الحكائى مع الإطار القصصى ، الحكاية التى تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقى ، وهذه اللحمة هى التى تغيب فى حكاية « بو » إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدى . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤثرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففي استجداء شهرزاد للحكاية إضافية وفى الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك فى إضعاف عنصر الإيهام بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سودى ، حيث لا نشعر بالمؤلف نفسه أو بيئته المعاصرة ، فى كل ذلك بوادى انحسار نوع أدبى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التى تسير على مثال حكاية « بو » باستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ (ألف ليلة وليلة) لا لمحاكاتها بالفعل ، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالى إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدى بعد الاحتفاظ بشيء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك فى القصة الإنجليزية ، التى احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيتها الأمريكية ، فى رواية مثل (حلاقة شاعبات) (١٨٥٦) لجورج ميريديث ، التى قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن « لوجد

مارك توين بعد ذلك وغيرهما . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن « بو » بعد صفتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها فى « الليلة الثانية بعد الألف » ونيس الحكاية الثانية بعد الألف كما فى العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التى ارتكبها « بو » فى استشهاده بالقرآن الكريم التى تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة فى تصورى تكمن فى الاحتمالين الأخيرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمّد الخطأ فى العنوان ليوحى باللامبالاة ، ولكن لسبب فى يتصل بالحكاية الاستشرافية بما هى نوع بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال . ويتعبّر آخر كان « بو » ، من خلال الاضطراب الدلالى فى العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة فى محاكاة نوع أدبى بدأ يستنفد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال (٢٣) . ومما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف « بو » مصادر الحكاية ، حيث يشير فى بدايتها ويكوميديا ساخرة إلى أنه عثر عليها فى كتاب بعنوان (تيل مى ناو إزات شور أور نت) (أو) أخبرنى الآن هل هو كذلك أم لا) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة فى ألف ليلة التى تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت . فسيوضح للقارىء أن الذى يهم « بو » هو الرحلات والإطار من حيث هى تسمح بإضافات لا تنتهى . وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقى عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوى بالموضوع الأساسى وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا فى عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات . كان من الممكن من ناحية التقنية أن يحل محل شهریار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، وعمل شهرزاد أى راوٍ آخر . أما تغيير النهاية ، الذى يبرزه « بو » كأنه الأكتشاف المدهش الذى يسرر حكايته ، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل « بو » فعلوا الشيء نفسه .

ألف ليلة بتقنياتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها^(٢٧) . وهي على العموم عمل هزيل فنيا ، وأدنى بكثير مما عرف عن توين في أعماله المشهورة . التوظيف الأهم لـ (ألف ليلة) يأتي في أهم تلك الأعمال وهي رواية (هكلبرى فن) (١٨٨٤) . هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبي في تصويره لها وللغرب والشرقيين من خلالها . وهذا المخيال الشعبي يعبر عنه الصبيان توم سوير وهكلبرى فن كل بطريقته المميزة . لكن قبل الدخول في بعض تفاصيل التصور الشعبي لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور ، ينبغي الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبي يعني هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمي . فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصي بمضامينه وتقنياته ، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبنى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها ، وما يفعله الكاتب الأمريكي هو رسم صورة للموروث متضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها في المخيال الشعبي .

المتحدث الأول باسم المخيال الشعبي الأمريكي هو « توم سوير » الذي يلعب دورا رئيسيا سواء في الرواية التي تحمل اسمه ، والتي نشرها « توين » عام ١٨٧٦ ، أو في (هكلبرى فن) التي يظهر في بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم « هكلبرى فن » أو « هك » كما يسمى تصغيرا . يقول « توم » في فصل عنوانه « نصب الفخ للعرب » (وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبي لها بهذا الشكل (A-rabs) : إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون في كهف هولو يستشهد « توم » برواية ثرفانتيس (دون كيخوته) بوصفها مرجعا يثبت صدق حكايته ، ويقول إن معركة سنشيب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على « مصباح معدني عتيق أو خاتم حديدي »^(٢٨) . والواضح أن « توم » يمزج رواية ثرفانتيس ، التي تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب ، بـ (ألف ليلة وليلة) ، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبي عادة في رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء . غير أن من الواضح أيضا أن التوتر العدائي الذي تفصح عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوروبا الغربية ، ومن القرن التاسع عشر ، وأن صور- الشرقية قد وصلت إليه بالسماع . ثم تضيف في مكان آخر في وصف ينطبق أيضا على حكاية « بو » أن الرواية « مشبعة بالروح الغربية - على الرغم من أن أشكالها شرقية »^(٢٩) تقول إليوت في معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب ، وفي سياق ثقافي عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت ليكفورد وبايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية . فلم يعد بإمكان أوروبا ، وبريطانيا خاصة ، وقد تملك الشرق استعماريا أن تخضع لنتاجه الثقافي . وهذا السياق هو الذي يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية « بو » ورواية « ميريديث » .

في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدي إزاء الموروث الشرقي في أعمال مثل قصة ولیم ثاكرى القصيرة « لقلق السلطان » (١٨٨٠) التي يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية في فارس^(٣٠) . وفي مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفينسون بعنوان (ليال عربية جديدة) (١٨٨٢)^(٣١) . وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالي العربية بدلا من أن تحاكيها ، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز « تصير الدهشة ميلودراما ، وتفرض الجزيرة العربية إلى مألوفية لندن ، ويحل القتل محل الحب أسلوبا للاحتيال ، ويمسى الموت ، لا الحياة ، هو المكافأة النهائية »^(٣٢) الذي يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والراوي .

- ٢ -

قصة مارك توين (الليلة الثانية بعد الألف من الليالي العربية) (١٨٨٣) ، تسير أساسا في الاتجاه النقدي نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية . فما يخرج به الكاتب الأمريكي في حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من

إن تعريف (ألف ليلة) بأنها كتاب القيامة وربط شهريار بهنرى الثامن ، يعيداننا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية المساوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت في حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية . لكن « توين » يختلف في إبرازه تسلط الحاكم ، وفي مزجه المدهش للتاريخ بالخرافي الغربي بالشرقي ، ملك إنجلترا بشهريار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان في حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافي والثقافي . وفي هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقي الذي اعتاد أن يحيط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقى على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يشرح خرافيته ، فهو ما زال ممثلاً بشهريار وشهرزاد . وفي هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب في رواية « توين » مثلما تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه في لحمه التاريخ الإمبريقي في حكاية « بو » . فعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد في تناوله احتفاظاً بالتقسيم القديم الذي يمنح الغرب حقيقة الوجود المادي ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربي في (هكلبري فن) ، بعد إشارة « توم سوير » للعرب ، وإشارة « هك » لـ (ألف ليلة) ، تكرر الغرائبية التي جاءت في التخيلات الافتتاحية لتوم . هنا نجد مشهداً للزنجي جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الآفاق يدعى أحدهما أنه ملك والآخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللسان ، وكأنهما جاءا ليؤكد ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادة مرة أخرى للعبودية ، وفي سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجي الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، في جعلانه في هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله موعباً « مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحاً خشبياً ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عرب

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريباً . وما نلاحظه بدلاً من ذلك هو عملية « خرفنة » Fictionalization - إن صح التعبير - للواقع ، أو الالتكاء على منظور خرافي في تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائي الأمريكي عبر حكايات دون كيخوته أو (ألف ليلة وليلة) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفىها في رواية « توين » . ففي مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكلبري فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عرباً ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال » (ص ٨) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ، ويتولى « هكلبري » مقاليد الأمور بوصفه رفيقاً للزنجي « جم » الهارب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذي كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع . نجد ذلك في ما ينقله « هك » إلى « جم » من إضاعات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يخبر الزنجي عن الملك الانجليزي هنري الثامن الذي كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها في الصباح التالي . . . وكان يأمر كل واحدة منهم أن تحكي له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها في كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزدي الذي جاء اسمه مناسباً موضحاً للموضوع » (ص ٧٩) .

العنوان الذي يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذي وضعه الملك الإنجليزي وليم الفاتح عام ١٠٨٥ - ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضي وممتلكاتهم ، أو قد يعني « كتاب القيامة » ، حسب المدلول المباشر لكلمة « دومزدي » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضاً ، إلى (ألف ليلة وليلة) .

ليلة) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى « بو » و « توين » . في هذه الرواية ، في نهاية الريع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد بما هي عمل قصصى خيالى يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في مواقف سجالية على المستوى الثقافى أو غيره . ولربما كان في متغيرات العصر ، وفي مقدمتها انحسار الشرق العربى الإسلامى بتضاؤل حجمه السياسى - الثقافى على خريطة العالم ، وتصاعد التفوق الحضارى والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراراً للبدايات التي وجدناها في رواية مارك توين (هكلبرى فن) .

تدخل (ألف ليلة وليلة) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والخيال الشعبى بوصف (ألف ليلة) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعاً رومانسياً أيضا فإن من الطبيعى أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التى يأتى في طبيعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحرى مليء بالمعجزات (٢٩) .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسى لكنه لا يطغى عليها بما هي رواية ، لأنها كتبت في سياق المذهب الطبيعى الذى نشأ في فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين في أوائل القرن . والمعروف أن هذا المذهب يتوازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذى تغلب له حياة الثراء ويسعى في سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحياً بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحاً ، وبعد أن وقفت في طريقه . نراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقاً وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه ، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلاً .

تبدأ رومانسية (ألف ليلة) بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن

مريض - ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » (ص ٨٠) . ولا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب التصورية التى ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إزاء كاريكاتير يختزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشراقية وخطابها الأدبى بغرائبيته وفوقيته . وليس من المهم كثيراً بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكمرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموماً لا تلغى على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية في تناول « توين » لـ (ألف ليلة وليلة) ووضع الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهى حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية أن « توين » كان ناقداً قاسياً لمجتمعه ليس في (هكلبرى فن) وحدها وإنما في أعمال أخرى ، منها ذلك الذى وصف فيه رحلته إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، في الريع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو كتاب (الأبرياء في الخارج) (١٨٦٩) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكين مؤكداً أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . وعلى الرغم من جنوح « توين » للمبالغة في واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميديّة ، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التى بدأت تسود في عصره نحو الشرق ، والتى تتسم بعدم الاكتراث كثيراً بأولئك الشرقيين أو بمجوروثهم ، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفى وربما الإفادة أيضاً لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحسار الحكاية الاستشراقية ، ودخول عمل كـ (ألف ليلة) منطقة الموروث الشعبى ، هى بعض مؤشرات هذه الرؤية التى نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين .

- ٣ -

في رواية بعنوان (مأساة أمريكية) ، (١٩٢٥) ، للروائى الأمريكى « ثيودور درايزر » نجد توظيفاً محايداً لـ (ألف

هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال في غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى والظاهرة ؛ وهي أن (ألف ليلة) ليست سوى عمل رومانسي مسل ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضا .

في مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية في فن القص أو الدخول في سجال ثقافي مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التي اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أي من أجل ما هو مألوف فيها أي بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائي ، ثانوي نسبيا ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضروري أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة . وسيتضح من المثال الرابع والأخير في هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ (ألف ليلة) بشكل جاد ليس مرتبطا بعقيدة الروائي وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التي استدعت تناولا جادا آخر .

— ٤ —

في عام (١٩٦٦) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثا لروائي أمريكي في السادسة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنجواي وفوكنر وبورخيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فإنني أبدا مفترضا « نهاية الأدب » وأحاول أن أقلبها . أعود إلى ثرفانتيس ، وفيلدنغ ، وشيرن ، والليالي العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إنني مهتم بحيل القص ، بما يمكن عمله باللغة » (٣٢) .

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان (ضائع في بيت المتعة) ، (١٩٦٨) ، وظف فيها (ألف ليلة وليلة) كما لم توظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفي ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص في مجلد واحد عنوان الأولى (دنيا زادياد) (أو

قصة علاء الدين ليست جزءاً من (ألف ليلة) لكنها التحمت بها في المخيال الشعبي التحاما نجده في بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التي يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء في حكاية علاء الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف في العالم الذي يدلف إليه الصبي كلايد . فالثراء الذي يراه في فندق جرين - ديفسون في كانساس سيتي « يبدو باهراً ، علاء ديني فعلا » (ص ٥٣) (٣٠) . وحين يقابل الفتاة الأولى في حياته في أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « مذهلا تماما مثل مشاهد علاء الدين » (ص ٦٦) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندرا الفتاة التي تقوده إلى حتفه ، فهي تبدو متألثة « ببريق يشبه ما في (قصة) علاء الدين . . . » هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذا . . . إنها حكاية من حكايات الليالي العربية ، حكاية المسحور والساحر » (ص ٦٨١) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد في الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذي يتهيا فيه كلايد للموت . هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما (روبنسون كروزو) و (الليالي العربية) ، (ص ٧٧٦) ، ويعلق درايزر على الحدث قائلا إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التي تصور عالما يتمنى لو كان له منه نصيب » بدلا من قراءة الرواية التي تصور عالم الواقع القاسي . سواء خارج السجن أو داخله (ص ٧٧٦) . ويتضح من هذا التعليق أن الروائي لا يعتبر (ألف ليلة وليلة) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أي بالشكل الذي توحى به مقارناته بقصة علاء الدين ويتناقض تماما مع رؤية إدجار آلن بوومارك توين وغيرهما من قبل . لكن في توظيف درايزر ما يوحى أيضا بتلك الرؤية المظلمة التي وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائي قصدا ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته الظاهرة (٣١) . ففي إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيب للموت ما يلقي بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت في المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته ، كأنما هو شهر زاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل . لكن

« ملحمة » دنيا زاد) ونال على المجموعة التي حملت عنوان (الكمير) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تالت توظيفات بارث لـ (ألف ليلة) في ثلاث روايات هي (رسائل) . (١٩٧٩) و (حكايات تايدونر : رواية) (١٩٨٧) ، وأخيرا (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) (١٩٩١) .

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها في صفحات قليلة ، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيس بالأعمال التي سبق التوقف عندها . ولذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفا لـ (ألف ليلة وليلة) وهي (ضائع في بيت المتعة) ثم (دنيا زادياد) وأخيرا سأتوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) . وفي تناولي هذا سيكون تركيزي ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التي تشكل امتدادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية القصص في (ألف ليلة) هي التي استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التي تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية في المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشرافي في أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت في هذه القراءة . وسنرى في روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القصص بمظاهر الخطاب الاستشرافي وكيف يدعم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التي ينطلق منها بارث في كتاباته القصصية هي ، كما أشار في حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن في عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصي ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزاً ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوي أو الشخصيات . وهذه الأنا هي التي انطلق منها ديكرارت ، وهي أيضا التي انهارت تحت مطارق الفكر المابعد

ديكرارت . وبانهار الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شيء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع في القص التقليدي مرآيا مهشمة ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائي وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس . « إن الفرق بين الخيال الذي نسميه واقعا والخيالات التي نسميها خيالا يأتي من الإجماع الثقافي . . . » كما يقول بارث (٣٣) . ولذا كان من الطبيعي أن تعج أعمال كاتب كبارث بالشخصيات التي تثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل في (ضائع في بيت المتعة) نجد مؤلفاً يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » (ص ١١٣) (٣٤) . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدي أي ليس رواية تحاكي ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكي الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودي .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك (وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلاً !) هو الأسلوب الوحيد ، في نظر بارث ، الذي يمكن من خلاله إنتاج شيء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذي قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذي من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكي ، بيكيت ونابوكوف وبورخيس (٣٥) . والمنطلق الأساسي لهذا الأدب هو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكنز هو الكنز كما يقول الجنى في « دنيا زادياد » .

في (ضائع في بيت المتعة) نجد نموذجاً لأدب الاستنفاد هذا الذي تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التي كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يقنعك في النهاية بأنك في أحد تلك الصناديق ، أو في حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية (إن كانت هناك رواية) هي السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، (صورة الفنان في شبابه) لجويس مثلاً ،

في حوار مع دنيا زاد وأختها يقول الجنى (بارث) إن «بغداد الوحيدة هي بغداد ألف ليلة، حيث تطير السحاجيد وتتغافز الجن من الكلمات السحرية...» (ص ٢٥). يقول ذلك في معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يسمى واقعاً، وأن جمال تلك الخرافات هو الذي يحيلها إلى واقع. وإذا كانت هذه المقولة تنتمي إلى فلسفة الفص، وعلاقة الخيال بالواقع، وتقنية الرواية، وما إليها، فإنها أيضاً لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائي الأمريكي خاصة حين جاء ليقم عليها عالماً روائياً كثيفاً في رواية (الإبحار الأخير).

تألف رواية بارث الأخيرة من عالين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجياً ويشتبكان من خلال البناء الروائي، المنقسم أيضاً إلى قسمين يروى كل منهما أحداثاً أحد ذينك العالمين. العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديداً، بينما الثاني هو عالم الشرق كما ترويه (ألف ليلة وليلة). الشخصية الأساسية التي تربط العالمين هي شخصية «سيمون بيلر» الأمريكي الذي تقذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الشمالية إلى بصرة (ألف ليلة) وما حوّلها، ليصير هناك السندباد البري ويقابل السندباد البحري في منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين. الأمريكي بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانباً من مغامراته في منزل السندباد البحري وهي عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحري، الذي يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة، أي يعيد ما هو معروف في (ألف ليلة وليلة) من إبحاراته هو. أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته «شخصاً ما» ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته، بين بيلر الأمريكي والسندباد الحمال أو البري في (ألف ليلة) وجون بارث - أيضاً - فين الاثنين شبه واضح. هذا طبعاً بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التي يثيرها بارث هنا وفي أعماله الأخرى.

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث، في أقرب الاحتمالات، على الحيلة

التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية، على التقنية، لأن الشكل هو البطل الحقيقي، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص. ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد نموذجاً آخر لتلاحم المؤلف مع النص: «إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هي التي تغرق...» (ص ١١٧).

الالتحام مع شهرزاد يتكرر في قصة (دنيا زادياد) التي تشكل مع (ضائع في بيت المتعة)، كما يرى بعض النقاد، ثنائياً يقرأ معاً^(٣٦). فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجنى الذي يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين ولكن لا غموض في هويتهما، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية. ومثلما يحدث في قصة الفرنسي جوتييه يأتي من يخبر شهرزاد ودنيا زاد بأنها موجودتان في كتاب اسمه (ألف ليلة وليلة)، بل من يروى لهما ما قلاته لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة. والذي يفعل ذلك هو الجنى أو الروائي الأمريكي المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان (دنيا زادياد). وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه، كما يقال، لتشتبك الحكايات وتتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها.

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك في قصة بارث، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد. الشيء الآخر الذي يبرز في القصة، خاصة جزءها الأول، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق (ألف ليلة) والغرب الأمريكي الحديث. فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيا زاد وهي تشير إلى أختها «شيرى»، تصغيراً لشهرزاد، التي كانت طالبة جامعية متخصصة في «الفنون والعلوم بجامعة بنوساسان» ومتفوقة في دراستها وفي الألعاب الرياضية، وملكة للاحتفال السنوي الذي تقيمه الجامعات (الأمريكية طبعاً) لخريجها القدماء إذ يعودون لزيارتها (هوم كمنج)، أو حين تشير إلى أبيها بأنه «دادى» على الطريقة الأمريكية، إلى غير ذلك. هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافي، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية، هي ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة في روايته (الإبحار الأخير لشخص ما البحار).

الفنية التي وجدها لدى مارك توين في قصة (يانكي من كونيتكت في بلاط الملك آرثر) (١٨٨٩) ، التي يذهب فيها أمريكي من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزي الأسطوري آرثر ، ويحاول هناك تحديث المجتمع وتعريفه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضرب على الرأس يستعمل حيلة الغرق ، لكن القصتين تقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضي لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر مما في أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي يعج بها عالمه الأمريكي المعاصر ، كالعلاقات الزوجية ، وتصعد القيم التقليدية ، وانحيار الأسرة ، وعزلة الفرد في سعيه لتأمين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك (٣٧) .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهزل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكثف في الجانب الشرقي من القصة ، أي في الفواصل الداخلية التي يروي فيها بيلر مغامراته . وتأتي (ألف ليلة) هنا لتمد الروائي بمختلف جوانب الصورة : الشخصيات المضحكة ، والكلمات العربية التي يخطئ بارث في الكثير منها ، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يعرفه إنسان القرن العشرين ، والإباحية الجنسية التي يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر في بلاده من فتازيا وإفصاح لا تصل إليه (ألف ليلة) نفسها في أكثر مشاهدتها احتشاما . ومع أن الرواية تشير في مجملها نحو نوع من التداخل - وهو تداخل فردي على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق - فإن مجمل القص يقع في منطقة الاختلاف بين العالمين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجديتها الملموسة من ناحية ، وعالم الشرق بغرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسلية للقارئ الأمريكي بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارث بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشرافي المألوفة . يستعير من « بو » دهشة

شهريار عند سماعه أخبار العالم الحديث واطمئنانه لسماع ما يآلفه من غرائب الجن وطائر الرخ وما إليها . فالسندباد البحري ، الذي يقوم بدور شهريار إلى حد ما ، يجد في إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفتازية ، بينما يرى في قصة القارب الذي أصيب بالعطف في إحدى نزعات بيلر البحرية الحديثة نوعاً من الواقعية : « إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية في بحر من الفتازيا » (ص ٦٠) . أما أحد الجالسين فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقي ، وأن المعقول هي أخبار طائر الرخ في حكايات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » (ص ١٣٦) للإشارة إلى الاختلاف النسبي في مفهوم الواقعية . وليس مما يهيم بارث كثيراً ، كما يبدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة في حشره الإسلام ضمن إطار خرافي ومتخلف . ذلك أن ما يهيم الروائي الأمريكي هو « الاختلاف الغرائبي للإسلام » حسب العبارة الواردة في ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى في قصص الخرافة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارث على لسان الجنى في « دنيا زاد » هي بغداد ألف ليلة .

يبد أن جزءاً من إحساسنا باختلاف الشرق عن الغرب لا يأتي من انفصامهما ، وإنما من التماس الذي يحدث بينهما بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضاً في قصة بيلر المعاصرة ، أي في حياته بوصفه أمريكياً في القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هي العلاقة العائلية التي تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقاً لها من عمان يواصل دراسته العليا في علم البحار في جامعة بوسطن . لكن بارث يبقى الشاب بعيداً عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة إلى أن بيلر يفضل أن لا يسميه باسمه وهو « مُسَلِّم » وإنما يدعوه « الغامض » The impenetrable (ص ١٩٤) . وتتسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذي مَوَّل مشروعاً بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوي صاحبها الإبحار في رحلة مشابهة لرحلة السندباد (ص ٣٢٥) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم (ألف ليلة) ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندهش لجهل الناس بالساعة ، ويتساءل عن مدى انغلاق هؤلاء ، مع أنهم عرب وليسوا

ساكسون - سريالية في قصصه هو الواقع اليومي في بلاده» (٣٨). فهل يظن بارث - قياساً على هذا - أن خرافية الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هي بشكل أو بآخر واقعا يومياً في البلاد العربية ؟

في إشارة لإحدى الروايات ، التي كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها ، يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاءة لطبيعة الكتابة لديه هو . يقول إن بيلر كان يعمل على رواية « تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة بوصفه كاتباً للمقال الشخصي ومعلقاً على عصرنا » (ص ٢١٠) . والواقع أن هذا يساعد فعلاً على فهم عمل مثل (الإبحار الأخير) وكثير مما سبقه . حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجهد بالهزل والتوثيق بالفتاوى . وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج في حكاية إدجار آلن بو ، وما سبقها من حكايات استشرافية ، تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بهوامش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال . فما الفرق بين استشهاد « بو » بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى « الواقعية الإسلامية » ؟ ولماذا يتوتر الحرص من بيكفورد في نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث في التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب في دائرة الكراهية للعلم ، حين نقرأ في (فاتك) عن نفور المسلمين من العلوم ، ويذكرنا الروائي الأمريكي بجهل العرب بالساعة وتفضيلهم لخرافات الرخ والعفاريث ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تنهوى أمام النزعة التوثيقية في كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث الناجمين عن تأليفها سواء أكان ذلك مقصوداً أم غير مقصود .

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الخميني ، حسب تعبيره (ص ٤٠٧) .

مناطق التماس في الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التي تساند غرائبية (ألف ليلة) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما في العماني الغامض غموض الشرق ، وفي مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطوري للسندباد (وهذا حدث انتقاء الروائي انتقاء) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التي تقابل دهشة شارلمان الأوروبي لرؤية الساعة التي يقال إن هارون الرشيد أهداها إليه . ففي كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعي على تمرير ما هو غير معقول وغارق في الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك في أن جون بارث يعرف العالم العربي والشرق الأوسط ، فإن في الرواية ما يوحى بأن معرفته مكتيبة أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر (فهما متطابقان في تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية) ، خاصة في إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلر، هما (الرائع) و (زنجبار) ، يتناول الأول الامبراطور العثماني سليم الأول ، والثاني التجارة العربية البحرية في العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابيه « إنهما قد أنجزا عن طريق البحث المكتبي فقط وذلك بتأثير الليالي العربية التي ألهمت مؤلفهما » (ص ١٩٦ - ١٩٧) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظري الذي يبدو أنه ترك أثراً في رؤية بارث للشرق العربي . فهو في إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعماً مقولة الاختلاف الثقافي ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو

الهوامش :

John Barth: *The last Voyage of Somebody the Sailor*, (New York: Doubleday, 1991) .

(١) انظر :

Best Selections From the Arabian Nights Entertainments, ed E.S. poole, (New York: Hart Publishing Co., 1976), p. lx.

(٢) انظر :

Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (New York, 1908)

(٣) انظر :

ولعل من الطريف واللائق للنظر في هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين » من إنتاج شركة « والت ديزني » الأمريكية التي حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الشركة لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات في الغرب وتجذرها في الموروث الشعبي الغربي (انظر حلة نايم الأمريكية ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ع ٤٥) .

- (٤) سهر القلماوى ، ألف ليلة وليلة (القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦) ص ٦٤ .
- (٥) القلماوى ، ألف ليلة وليلة : « فاصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوى ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك في الموقف الأمريكى في القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليالى العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكى حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقى » :
- Fuad Sha'ban, *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America* (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)
- انظر أيضا رنا قباني :
- Europe's Myths of Orient (London : Pandora Press, 1986), p. 29.
- « أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقى بشرق الحكايات » ، وإدوارد سعيد ، الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ، ١٩٨٤) ص ١٩٠ .
- (٦) انظر إدوارد سعيد الاستشراق (الملاحظة السابقة) ؛ وميشيل فوكو الكلمات والأشياء ترجمة مطاع صفدى وآخرون (بيروت : مركز الإنماء العربى ، مشروع مطاع صفدى للناشر IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠) ، وكذلك :
- The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .
- Saad A. Al- Bazei, (Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity) diss., Purdue Universty, 1983.
- (٧) انظر :
- Islam and Arabs in EarLy American Thought, p.x
- (٨) انظر :
- وانظر أيضاً : سعد البازعى ، « النموذج العبرانى فى الأدب الأمريكى » المحاضرات (جده : النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٨٨) مج ٥ ص ٦٧ - ٨٤ .
- (٩) انظر :
- The Short Fiction of Edgar poe: An Annotated Edition by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books-Merrill Co., 1976) pp. 504- 512 .
- الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .
- (١٠) « ولكن الملك وقد قرص بما فيه توقف عن الشخير ، وأخيراً قال هم ! ثم هوو ! وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات (العربية دون شك) تعنى أنه انتبه ... » (ص ٥٠٦) .
- (١١) فى تعليقاته على النص يشير محرر الكتاب 540 The Short Fiction of Edgar Allan Poe ، إلى عدم وجود اقتباس بوفى ترجمة سيل .
- (١٢) يلفت نظرنا أولاً أن بولم يعتد إلحاق حكاياته لهوامش توثيقية ، وثانياً أنه فى حكاية هجائية بعنوان « كيف تكتب مقالا لمجلة بلاكود » يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من آدابها . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية الصينية المجلدة جوكياولى سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصينى . وبهذه الطريقة يمكن المضى دون (معرفة) بالعربية ، أو السنسكرتية ، أو لغة الشيكاساو »
- The Short Fition of Edgar Allan poe, p. 361.
- (١٣) انظر :
- The Caliph Vathek, ed. Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8.
- ولمزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر :
- William j. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).
- (١٤) انظر :
- The Letters of Thomas, ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), II, 512 .
- وانظر أيضا :
- Wallace Cable Brown, (Thomas Moore and the English Intest in the East) Studies in Philolgy, 34, (1937), 576- 88.
- (١٥) انظر :
- Burton Pollin, (Poe and Thomas Moore), Emerson Soaety Quarterly, 63 (june 1972), 166- 63.
- (١٦) يمكن اعتبار « بو » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتموا بالموروث العربى الإسلامى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن ارنفج . فعدا (حكاية ألف ليلة) وقصيدة (إسرائيل) كتب « بو » قصيدة أخرى بعنوان (الأعراف) يشير فيها إلى المفهوم القرآنى للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان (حكايات الجروتسك والأرابيسك) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى فى الأساس من التوجه التجريدى أو اللامعكاتى فى الفن الاسمى . انظر :
- David Hoffman, Poe (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4
- (١٧) يشير هوفمان إلى هذا الخطأ فى ص ٥٢ (انظر الملاحظة السابقة) .

- (١٨) انظر : Thomas Carlyle, (*The Hero as Prophet. Mahomet: Islam. On Heroes and Hero Worship*, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278
- (١٩) انظر : Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill* (London : William Heinmann, 1910) , PP. 129- 30
- (٢٠) انظر : Stephen Peithman, ed. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe* (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464.
- (٢١) لعل من الضروري أن أضيف أن لا مبالاة « بو » بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابه في رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann (الملاحظة السابقة) ص ٤٦٤ .
- (٢٢) انظر : Theophile Gautier, (*The Thousand and the Second Night*) *The Works of Theophile Gautier*. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾
- (٢٣) انظر : Meredith: *The Critical Heritage* ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4
- (٢٤) انظر : William Thackeray's *Complete Works* (New York: Harper and Bross., (1903), 5: 47.
- (٢٥) انظر : *The Complete Works of Robert Louis Stevenson* (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.
- (٢٦) انظر : Irving S. Saposnik, *Robert Louis Stevenson* (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66- 67.
- (٢٧) انظر : (1.002 nd *Arabian Night in Satires and Burlesques*, ed Franklin R. Rogers, *The Mark Twain Papers* (Berkeley: Univ. of California Press, 1967)
- (٢٨) انظر : Hucklberry, Finn ed. Kenneth S. Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc, 1961) , pp. 7-8.
- الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة .
- (٢٩) لا شك أن ألف ليلة وليلة قدمت منذ البداية في أوروبا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » في وصف تلك الحكايات جون بين Payne في ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار في المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للملخص العربي العظيم من القصص الرومانسية ... »
- Rida A. Hawari, (*The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights Translations of William Torrens and Edward Lane*), مجلة الملك سعود مج ٤ (الآداب ٢) (١٤١٢) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية في القصص الشعبي انظر نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ص ٤٩ .
- (٣٠) انظر : Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (New York: The New American Library, 1964)
- أرقام الصفحات في النص من هذه الطبعة .
- (٣١) يقول الناقد الأمريكي ليزلي فيدلر في استقراء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادي حقائق التغزل والزواج والحمل » (ص ٢٥) ، ثم يضيف في مكان آخر إن « إحدى المشكلات التقنية الرئيسية التي واجهها الروائيون الأمريكيون هي تحويل الأشكال غير المتساوية لنهايات مأساوية » (ص ٢٨) :
- Leslie Fiedler, *Love and Death in The American Novel* (New York: Stein and Day, 1960) .
- ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية في الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذي يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع في منطقة وسطى بين الحضارة والبدائية أو بين الواقعي والتمثيلي . انظر :
- Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.
- (٣٢) انظر : Newsweek 68 (8 August 1966) وانظر أيضا مقالة بارث الشهيرة حول (أدب الاستنفاد) (*The Literature of Exhaustion*) في John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1984), p. 221.
- (٣٣) *The Friday Book*, p. 221
- (٣٤) *Lost in the Funhouse* (New York: Bantam, 1969)
- الإشارات في القصص هي إلى هذه الطبعة .
- (٣٥) انظر : John Stark, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth*: (Durham: Duke Univ. Press, 1974).
- (٣٦) John Barth, *Chimera* (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp. 11-64.
- (٣٧) انظر : Stan Fogel & Gordon Stetaug, *Understanding John Barth* (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolina Press, 1990), p.5.
- (٣٨) انظر : *The Friday Book*, p. 222.

● آفاق نقدية
